

Vorüberlegungen zu einer Theorie der Prosa*

RALF SIMON

»Was Prosa eigentlich sei, hat noch niemand gesagt.«
(Friedrich Schlegel)¹

I. Dialektik der Form – Verdichtung, Darstellung, Prosa

Ästhetische Verdichtung wird in der Regel über den Formbegriff hergeleitet. Der bildnerische Sinn wird im Artefakt dicht, die musikalische Äußerung in der Komposition, die Sprache differenziert sich als Dichtung in die bekannten Genres und Formen aus. Die Verdichtung und Intensivierung in der Kunst erscheint als Folge von Formgebung. Entsprechend kennen die ästhetischen Theorien eine starke Tendenz zu formalistischen Überlegungen. Selbst noch Hegels Ästhetik, die oft als Inhaltsästhetik beschrieben wurde, entwirft ihre Binnenstruktur anhand der Unterscheidung der Künste und der ihnen jeweils zukommenden Formen, Gattungen und Genres.

Blickt man in die Poetiken, dann zeigt der Formbegriff eine starke Bindung an den Mimesisbegriff. Die Nachahmung von Handlungen führt zur Narration, die Nachahmung von subjektiver Stimmung zur Lyrik, die Nachahmung von sozialer Interaktion zum Drama – so lauteten die alten Bestimmungen. Mimesis verschaltet soziale Handlungsformen mit ästhetischen. Wir schauen dergestalt auf die ästhetische Wirklichkeit als auf ein Konzentrat der sozialen oder anthropologischen Gegebenheiten und können im Konstruktionscharakter der ästhetischen Formen auch über die Konstruiertheit der sozialen Formen nachdenken.

Diese Bestimmungen zeigen, dass beide Theoriefelder – die philosophischen Ästhetiken einerseits, die poetologischen Theorien andererseits – dem Formbegriff eine zentrale Stellung zudenken. Aber die Stellung und die

* Der vorliegende Aufsatz bezieht sich auf ein Forschungsprogramm, zu dem das etwa gleichzeitig erscheinende Buch die umfassendere Formulierung bietet (vgl. Ralf Simon, *Die Idee der Prosa. Zur Ästhetikgeschichte von Baumgarten bis Hegel mit einem Schwerpunkt bei Jean Paul*, München 2013).

¹ Friedrich Schlegel, *Studienausgabe*, hg. von Ernst Behler, Paderborn 1988, Bd. V, S. 211.

Funktion des Formbegriffs kennt erhebliche Unterschiede, je nachdem, ob eine poetologische oder eine ästhetisch-philosophische Theoriebildung vorliegt. In der ästhetisch-philosophischen Tradition reagiert ästhetische Form auf das Problem der Wahrnehmung (Aisthesis). Man kann vorerst und verkürzt sagen, dass die philosophische Ästhetik im Ausgang von Baumgarten eine Ästhesiologie der Aisthesis zu denken versucht, während die Poetiken in ihrer längeren, von der Antike herkommenden Tradition an den Handlungsbegriff geknüpft sind und Form als Mimesis von Handlungsweisen verstehen. Damit ist eine Unterscheidung angedeutet. Einerseits ist Form Darstellung von Aisthesis (Ästhetik), andererseits ist Form die mimetische Verdichtung von Handlungssinn (Poetik). Es entsteht ein Raster von parallel angelegten Dichotomien: Darstellung versus Mimesis, Wahrnehmung versus Handlung, Ästhetik versus Poetik. Aber zugleich ist eine Konvergenz im Begriff der Form zu konstatieren.

Es ist keineswegs naheliegend, die Dichotomien in dieser Weise zu sehen und sie als grundlegende anzuerkennen. Blickt man in das Schrifttum zur Ästhetik und zu poetologischen Theorien, dann scheint der Formbegriff so übermächtig zu sein, dass der von mir behauptete grundlegende Unterschied von Ästhetik und Poetik darunter verschwindet. Aber es ist zu insistieren: Tatsächlich handelt es sich um ganz verschiedene Ansätze. Die ästhetisch verdichtete Darstellung von Wahrnehmung ist nicht konvergent mit der poetisch verdichteten Nachahmung von Handlungssinn. Darstellung expliziert Aisthesis, ist also vorderhand eine subjektinterne Tätigkeit (Ästhetik); Mimesis schematisiert Handlung in der Welt, hat also vorderhand eine zumindest intersubjektive, welt- und referenzbezogene Ausrichtung (Poetik). Wenn beide derart unterschiedene Optionen im Formbegriff konvergieren, so ist zu unterstellen, dass sie, vom Selben redend, doch jeweils andere Ausgangsfragen beantwortet haben wollen. Die Vermutung liegt nahe, dass der Formbegriff, der auf diese Weise verschiedene Funktionen in sich aufnehmen soll, damit überlastet ist.

Den zweiten Ausgangspunkt meiner Überlegungen bildet eine ästhetische Erfahrung, eigentlich sogar eine ästhetische Evidenz. Es gibt Texte, die vollkommen formlos zu sein scheinen und dennoch eine derart dichte Textur haben, dass sie es in dieser Hinsicht mit jeder formbestimmten Dichtung aufnehmen können. Arno Schmidts *Zettel's Traum* kennt eine solche komplexe, mehrfach rekursive Selbstbezüglichkeit, dass eine jede der 1330 Seiten hinsichtlich der Verdichtung einem Gedicht von Celan in nichts nachsteht. James Joyce, Jean Paul, Rabelais, Uwe Dick (um nur einige zu nennen): Die Bücher dieser Autoren sind im eigentlichen Sinne formlos, aber sie sind so dicht, dass ihre Exegese nicht selten die Intensität annimmt, die man dem unendlichen Sinn heiliger Texte zuzuschreiben

geneigt ist. Wenn man diese Intuition teilt, dann lautet die Frage: Ist Verdichtung tatsächlich an den Formbegriff gebunden? Ist nicht vielmehr davon auszugehen, dass es eine genuine Verdichtung schon im *Vorfeld* der Form gibt, so dass vielleicht die Form aus dieser dichten, gebenden Matrix entspringt? Und gibt es *nach* den Formen, sie versammelnd und sie also ins Formlose weitertreibend, erneut eine Verdichtung? Unterstellt, beide Fragen wären mit ja zu beantworten, lautete die These: Vor der Form und nach der Form liegt eine genuine Verdichtung, einerseits als gebende Matrix für die Formen, andererseits als Reflexionsmedium der Formen und als ihr eigentlicher Erfüllungsgegenstand (Telos). Ich nenne dies: Prosa.

Drittens, eine methodologische Überlegung: Wie kann man diese Ebene vor und nach der Form theoretisch explizieren? Hier lautet die entschiedene These, dass für eine Theorie der Prosa die Geschichte der ästhetischen Theorie zentral sein muss, nicht die Geschichte der Poetik. Man muss als Literaturwissenschaftler bei der Philosophie Rat suchen, aber nicht in der Weise der Philosophen. Vorderhand lautet das Argument, dass es für Prosa keinen mimetischen Handlungssinn gibt. Prosa stellt Welt als Selbstdarstellung des Subjekts dar, sie hat keine mimetische Handlungsform. Weil es um Darstellung geht, führt der Weg in die ästhetische Theorie. Vor allem aber: Die ästhetische Theorie seit Baumgarten setzt tiefer an, als die Poetiken. Sie stellt sich eine konstitutionstheoretische Frage, wenn sie nach der Wahrnehmung (Aisthesis) fragt und ästhetische Form als Antwort erwägt. Die Poetiken gehen hingegen schon vom Konstituiertsein des Subjekts und der Welt aus und fragen nach dem Handlungssinn und seiner Nachahmung in den poetischen Formen. Wenn Prosa einen maßgeblichen Teil ihrer Komplexität daraus zieht, dass sie grundsätzlich selbstreflexiv in einem expliziten Sinne, zugleich aber sensualistisch konkretisiert ist, dann liegt sie im Vorfeld und zugleich jenseits dessen, was Gegenstand poetologischer Theoriebildung sein kann. Prosa stellt ihrerseits die Frage nach der Konstitution. Sie ist im eigentlichen Sinne deren sprachlich konkretisierte Darstellung. Deshalb also führt der Weg zu einer Theorie der Prosa über die philosophischen Ästhetiken.

Gehen wir nach diesen drei Vorüberlegungen in das Material hinein. Ich beginne mit einem Zitat aus Gottlieb Alexander Baumgartens *Aesthetica*, jenem Text, der in der Mitte des 18. Jahrhunderts die philosophische Disziplin der Ästhetik begründet hat:

§ 564 [...] vor allem aber an den einzelnen Gegenständen, welche die höchste materiale Vollkommenheit der ästhetikologischen Wahrheit darbieten, an den Individuen und den allerbestimmtesten Gegenständen erfreut sich der ästhetische Horizont als an seinem Wald, seinem Chaos, seinem Stoff, aus dem er die ästhetische Wahrheit zu einer wenn nicht gänzlich vollkommenen, so doch schönen

Form so herausmeißelt, daß während der Ausarbeitung so wenig wie möglich an material vollkommener Wahrheit verlorengeht und beim Ausfeilen um des Geschmackvollen willen abgerieben wird. [...] praesertim autem perfectionem materialem veritatis aestheticologicae maximam exhibentibus singularibus, individuis, et determinatissimis fruitur horizon aestheticus, sua silva, Chao et materia, § 129, ex quibus veritatem aestheticam ad formam, nisi perfectam omnino, pulcrum tamen, §§ 558, 14, ita exsculpat, ut inter elaborandum, quam fieri potest minimum veritatis materialiter perfectae pereat et elegantiae caussa pollendo deteratur, § 563.²

Der Logos des Aisthetischen wird nicht philosophisch begriffen, sondern im Material anschaulich, sinnlich evident. Baumgarten macht dabei auf eine eigentümliche Dialektik des Formbegriffs aufmerksam. Der Vorteil der Form, aus dem amorphen Material der Wahrnehmung Gestalthaftigkeit – Baumgarten sagt dazu schlicht: Schönheit³ – entstehen zu lassen, korrespondiert dem Nachteil der Form, an materiellem Reichtum einen Verlust in Kauf nehmen zu müssen.⁴ Der Bildhauer, der aus dem Marmor eine Kugel heraus modelliert, wird dabei Material verlieren (ebd.). Ganz am Ende wird er die abgeschlagenen Gesteinsteile aus seiner Werkstatt fegen und also zwar die Form gewonnen, Materie aber verloren haben. Mit anderen Worten: Der Form wohnt die Tendenz inne, in dem Prozess ihrer Verdichtung zur Gestalt nicht alles integrieren zu können, also das Maximum der möglichen Fülle (*ubertas*) und auch das Maximum der verdichtenden Bearbeitung von Fülle verfehlen zu müssen. Dieses für den Menschen nur als Grenzbegriff denkbare Maximum der Verdichtung bestünde darin, aus der Werkstatt nichts herauszufegen, weil alles, so wie es

² Alexander Gottlieb Baumgarten, *Ästhetik/Aesthetica*, übers. und hg. von Dagmar Mirbach, Hamburg 2007 [zuerst: *Aesthetica*, 2 Teile, Frankfurt O. 1750 und 1758], S. 543.

³ Schönheit ist in der *Aesthetica* eigentlich der Terminus für Gestalt bzw. Form. Baumgarten nennt diejenige sinnlich bleibende Vereinigung von Sinnlichem, welche übersichtlich, gestalthaft, reich und dennoch nicht chaotisch ist: schön. Schönheit ist damit ein Begriff, der theorieintern begreiflich machen soll, dass nicht allein der Begriff die Synthese des Mannigfaltigen leisten kann, sondern eben auch ein Kunstwerk. – Vgl. dazu in der *Aesthetica* den 1. Abschnitt (§§ 14ff.).

⁴ »§ 560 [...] Ich meine in der Tat, daß es den Philosophen nunmehr in höchstem Maße offenkundig sein kann, daß in der Vorstellung und in der logischen Wahrheit nur mit einem Verlust an vieler und großer materialer Vollkommenheit zurechtzubringen war, was auch immer ihnen an formaler Vollkommenheit innewohnt. Denn was ist die Absonderung, wenn nicht ein Verlust? Ebenso brächtest du aus einem Marmor von unregelmäßiger Form keine Marmorkugel heraus, wenn nicht durch wenigstens soviel Einbuße an Material, in welchem Maße sie der höhere Wert der Rundheit verlangen wird. [Equidem arbitror philosophis apertissimum esse iam posse, cum iactura multae magnaeque perfectionis in cognitione et veritate logica materialis emendum fuisse, quicquid ipsi perfectionis formalis inest praecipuae. Quid enim est abstractio, si iactura non est? Pari ratione ex marmore irregularis figurae non efficias globum marmoreum, nisi cum tanto saltim materiae detrimento, quantum postulat maius rotunditatis pretium.]« (Baumgarten, *Aesthetica*, Bd. I, S. 539).

ist, die optimale Form hat. So blickt, wie schnell zu sehen ist, selbstzufrieden nur Gott auf sein Werk.⁵

Unter den Endlichkeitsbedingungen des Menschen und seinem Versuch, endliche Werke zu formen, besteht also stets eine asymmetrische Relation: Form verdichtet und gleichzeitig verfehlt sie Dichte. Man kann vielleicht sagen, dass Form, indem sie ordnet und die Vielfalt des Materiellen zur Schönheit der Gestalt lichtet (um der lateinischen Terminologie von Baumgarten nachzugehen), eben aus diesem Grund eine nur mittlere Dichte erreichen kann. Jede Ordnung besteht aus Redundanz, aus Wiederholung, aus der Betonung paralleler Strukturen, aus der Möglichkeit einer Übersichtlichkeit. So richtig dicht, so dicht wie Baumgarten die Sinnlichkeit als einen dunklen Wald beschreibt,⁶ kann die schöne Form als solche nicht werden. Dem Formbegriff wohnt also eine Dialektik inne, sie führt zur Verdichtung und verfehlt sie eben genau aus dem Grund, aus dem sie sie erzeugt.

Man kann nun in der Tat die Frage stellen, ob diese Dialektik der Form einen Weg denkbar sein lässt, der die Verdichtungsleistung der Form ohne den damit einhergehenden Verlust an Verdichtung ästhetisch darzustellen erlaubt. Gibt es eine Form, die zugleich auch formlos ist, indem sie die Dialektik der Form selbst als ihren ästhetischen Prozess zur Darstellung bringt? Notwendigerweise müsste diese formlose Form den Formen der Mimesis als generative Matrix zugrunde liegen, sie allererst ermöglichen. Walter Benjamin hat an einer sehr dunklen Stelle seiner Doktorarbeit diesen Gedanken formuliert:

Das Reflexionsmedium der poetischen Formen erscheint in der Prosa, darum darf sie die Idee der Poesie genannt werden. Sie ist der schöpferische Boden der dichterischen Formen, diese alle sind in ihr vermittelt und aufgelöst als in ihren kanonischen Schöpfungsgrund.⁷

Prosa ist der »schöpferische Boden« der Poesie, sie liegt also vor den Form, ist deren Matrix (»kanonischer Schöpfungsgrund«). Wenn Prosa

⁵ Baumgarten entwickelt hier seine komplexe Theorie der Wahrheitsformen. Menschen können subjektiv-logische Wahrheiten erlangen (durch Begriffe: *veritas logica*) und sie haben die Wahrheiten der sinnlichen Wahrnehmung (*veritas aesthetica*). Im Kunstwerk können sie die sinnlichen Wahrheiten verdichten und steigern (*veritas aestheticologica*). Eine vollkommene Konvergenz von *veritas logica* und *veritas aesthetica* ist den Menschen aber versagt. Dies wäre die nur Gott zukommende *veritas metaphysica*. Menschen können aber das, was bei Gott zur vollkommenen Deckung kommt, gleichsam im kleinen, jedoch sinnlich bleibenden Modell anschauen: Das passiert in der Kunst, als *veritas aestheticologica*. – Zur genaueren Charakteristik dieser Wahrheitsformen und auch zur Forschungsdebatte vgl. Ralf Simon, *Die Idee der Prosa*.

⁶ Vgl. Baumgarten, *Aesthetica*, § 565.

⁷ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser, Bd. I/1, Frankfurt a. M. 1991, S. 102.

nun also als formlose Form beides tut, nämlich die Formen darstellt als sie herleitend und also auch die Rückseite der Formen formulieren kann, dann ist sie der Ort, an dem die Dialektik der Form ästhetisch dargestellt wird (ästhetisch: mithin nicht begrifflich; dargestellt: mithin nicht durch Nachahmung erzeugt).

Die These lautet, dass der Prozess der ästhetischen Theorien zwischen Baumgarten und Hegel eine solche ›Idee der Prosa‹ als Dialektik der Form meist implizit, manchmal aber auch explizit zum Austrag bringt. Mit dieser Behauptung verbindet sich die Bemerkung, dass die Poetiken des 18. Jahrhunderts, orientiert am Begriff der Nachahmung, von dieser Formdialektik weder einen Begriff noch eine Idee haben, während die Ästhetiken den Begriff der Nachahmung der Sache nach im tieferen Konzept der Darstellung fundieren. Nämlich: Weil Mimesis sich auf Handlungssinn bezieht, sind die ihr entsprechenden Formen (z. B. Drama, Lyrik, Erzählung) diesem Sinn adäquat. Die bemerkte Dialektik steckt im Handlungssinn selbst, aber dieser wird in den Poetiken, die vom Gegebenen des Handlungssinns ausgehen, nicht als solcher thematisch. Damit kann der Formbegriff der Poetiken den Handlungssinn angemessen abbilden und braucht sich nicht darum zu kümmern, dass ein jeweiliger Handlungssinn die Dialektik an sich trägt, immer nur eine bestimmte Position zu sein und den anderen Möglichkeiten nur in der Weise des Ausschlusses begegnen zu können. Im Gegensatz zum in dieser Weise undialektischen Formbegriff der Poetiken ist der Formbegriff der Ästhetik in der Tat dialektisch: Er trägt in sich selbst den Konflikt aus, Verdichtung leisten zu wollen und sie deshalb auch verfehlen zu müssen.

Von einer ›Idee der Prosa‹ spreche ich in diesem Zusammenhang, weil der explizite Begriff von Prosa mit der Ausnahme von Friedrich Schlegel und Jean Paul (und später unter anderen Prämissen: bei Hegel) begrifflich als Matrix der Ästhetiken nicht entwickelt ist, aber als Idee in Anspruch genommen wird.

Die These ist also, zunächst, eine solche, die das historische Feld der philosophischen Ästhetiken zwischen Baumgarten und Hegel betrifft. Aber der Versuch, die Idee der Prosa in der Geschichte der Ästhetik analytisch zur Darstellung zu bringen, hat im Hintergrund die durchaus nicht historische Annahme, dass eine Theorie der Prosa die basale Dimension dessen betrifft, was man Literaturwissenschaft nennen kann.

II. Verdichtung

Wie ist die dichte Textur zu denken, wenn sie nicht primär das Ergebnis einer Modellierung durch Form ist? Diese Frage unterläuft das Paradigma

der Formästhetik. Zugleich stellt sie eine, vielleicht die genuine Frage der Literaturwissenschaft. Jakobson hatte das Projekt der Literaturwissenschaft in einer Geste der radikalen phänomenologischen Reduktion auf die Frage nach der Poetizität zurückgeführt.⁸ Aufgabe der Literaturwissenschaft sei es, die Literarizität des poetischen Textes zu bestimmen, seine Differenzqualität zu den anderen Texten herauszuarbeiten. Aber auch Jakobson ist de facto zum Opfer der Formästhetik geworden, indem er seine rhetorischen und linguistischen Analysen wie selbstverständlich an lyrischen Texten durchführte. Die Frage nach der Poetizität mündete in die alte Unterscheidung von Poesie versus Prosa, da Jakobson de facto alle Überlegungen zur Poetizität anhand von Gedichten durchführte und die Prosa immer nur am Rande, meist unter der Sichtweise des ›Realismus‹ behandelte.

Jakobsons Frage ist aber viel basaler angelegt. Letztlich müssen die an der Lyrik exemplifizierten Verdichtungsverfahren als solche des poetischen Textprinzips und nicht als Verfahren bestimmter poetischer Formen verstanden werden. Der Ausgangspunkt kann hierfür (also für eine Fundamentalpoetik) in der Tat nur die Prosa sein, also jene poetische Textualität, die eine solche *Verdichtung* hervorbringt, welche die *Dialektik der Form selbst exponiert* und sie zur Darstellung führt. Mit der Lyrik hätte man nur die Formseite der Verdichtung, mit der Prosa aber diejenige poetische Verdichtung, welche die Dialektik der Form in sich aufnimmt.

In diesem Sinn ist das Verhältnis von Lyrik und Prosa ein komplexes, im beschriebenen Sinn ein dialektisches. An Brechts Lyriktheorie lässt sich dies deutlich machen. In seinem Aufsatz *Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen* von 1939 schreibt er:

Mitunter wurde mir, wenn ich reimlose Lyrik veröffentlichte, die Frage gestellt, wieso ich dazu käme, so was als Lyrik auszugeben; zuletzt geschah das anlässlich meiner »Deutschen Satiren«. Die Frage ist berechtigt, weil die Lyrik, wenn sie schon auf den Reim verzichtet, doch gewohntermaßen wenigstens einen festen Rhythmus bietet. Viele meiner letzten lyrischen Arbeiten zeigen weder Reim noch regelmäßigen festen Rhythmus.

⁸ »Der Gegenstand der Wissenschaft von der Literatur ist nicht die Literatur, sondern das Literarische, also das, was das betreffende Werk zu einem literarischen Werk macht. Indessen führen sich die Literaturgeschichtler bis auf den heutigen Tag meistens wie eine Polizei auf, die in der Absicht, eine bestimmte Person zu arretieren, für alle Fälle alle und alles in Gewahrsam nimmt, was sich im Quartier aufhält, und gleich die noch mit, die zufällig auf der Straße vorübergehen. So hatten auch die Literaturgeschichtler für alles Verwendung – Lebensweise, Psychologie, Politik, Philosophie. Anstelle einer Wissenschaft von der Literatur hat sich ein Konglomerat hausgemachter Disziplinen gebildet« (Roman Jakobson, »Neueste russische Poesie« [1921], in: *Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule*, hg. von Fritz Mierau, Leipzig 1991, S. 185f.).

Meine Antwort, warum ich sie als lyrisch bezeichne, ist: weil sie zwar keinen regelmäßigen, aber doch einen (wechselnden, synkopierten, gestischen) Rhythmus haben.⁹

Brecht entfernt aus der Lyrik alles das, was normalerweise als lyrisch gilt: Reim und Metrum (Brecht: fester Rhythmus). Man kann hinzufügen, dass damit auch die lyrischen Formen entfernt werden. Ohne Reimschema kann man keine Sonette, keine Terzinen, Madrigale oder Volksliedstrophen schreiben, ohne metrische Strukturen keine Oden, keine Hexameter etc. Übrig bleibt nur die lyrische Zeile, also der Vers als solcher, und er wird im Schriftbild einzig durch den Zeilenumbruch, also die Zäsur konstituiert. Der Terminus der Zäsur fällt in diesem Aufsatz ein paar Seiten später:

Die fehlenden Versfüße müssen beim Sprechen durch Verlängerung des vorhergehenden Fußes oder durch Pausen berücksichtigt werden. Die Einteilung in Verse hilft dabei. Das Ende der Verszeile bedeutet immer eine Zäsur.¹⁰

Die Frage nach der lyrischen Kohäsionskraft reduziert sich also auf die Frage nach dem, was die Verszeile als solche, ohne metrische Struktur auszeichnet. Man sieht hier schon, dass diese Form von Lyrik extrem nahe an der Prosa ist. Würde man die Zäsuren entfernen, dann würde weitgehend ein Prosatext entstehen. Brecht bestimmt die Verszeile als Gestus, letztlich also als verlängertes Kolon, und entwindet sie durch ihre in der Mündlichkeit formierte Sprechereinheit dem Gang der Prosa. Die Zäsur markiert dies im Schriftbild. Dabei ist Brecht bewusst, dass er die Lyrik der Prosa annähert oder umgekehrt: die Prosa lyrisiert.

Giorgio Agamben formuliert in seiner *Idee der Prosa* zu diesem Brecht'schen Experiment (allerdings ohne Bezug auf Brecht) das Theorangebot:

Der Vers bestätigt in eben dem Augenblick, da er die syntaktische Verbindung sprengt, seine Identität: er wölbt sich, unwiderstehlich angezogen, in den folgenden Vers hinüber und sucht zu erreichen, was er zuvor aus sich stieß. Er spielt auf einen Prosaduktus an, durch eben die Bewegung, die seine Versatilität bezeugt. In diesem Sturz in den Abgrund der Bedeutung überschreitet die rein lautliche Einheit des Verses ihr eigenes Maß wie ihre Identität.

Das *Enjambement* hebt also den ursprünglichen Gang der Dichtung ans Licht, der weder poetisch noch prosaisch ist, sondern strengen Sinnes bustrophedisch genannt werden kann: das aller menschlichen Rede eigentümliche Prosimetron.¹¹

⁹ Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, 20 Bde., Frankfurt a. M. 1973, Bd. XIX, S. 395.

¹⁰ Ebd., S. 401.

¹¹ Giorgio Agamben, *Idee der Prosa*, Frankfurt a. M. 2003, S. 23.

Der Begriff des Prosimetrons¹² ist nahe bei Brechts Gestus, noch näher an Brecht ist das Bustrophedonische. Das Wort setzt sich aus griech. *bous* (›Ochse‹) und griech. *strephein* (›wenden‹, vgl. dt. ›Strophe‹) zusammen und wäre also mit ›ochsenwendig‹ zu übersetzen. Bezeichnet werden mit dem Terminus alte Keilschriften, deren eigentümliche Schreibweise sich durch zeilenweise abwechselnde Schreibrichtung von links nach rechts und von rechts nach links auszeichnet, so dass man vom Zeilenende zum nächsten Zeilenanfang nicht wieder die ganze Zeilenlänge zurückgehen muss, sondern direkt unter dem Zeilenende den Anfang der nächsten Zeile findet. Agamben benutzt den Terminus metaphorisch, denn er meint eine Texteigentümlichkeit, bei der jedes Textelement zu jedem Zeitpunkt in alle Richtung wirksam sein und sich mit dem kompletten Textgewebe in Beziehung setzen kann. Absteigend in das Wort, die Silbe, den Buchstaben, das Phonem, aufsteigend zur Phrase (Kolon), zum Nebensatz, zum Satz: Alle diese Elemente mit ihren jeweiligen grammatischen Bestimmtheiten können im Prosatext untereinander Querverbindungen eingehen. In der Lyrik, so Agambens Argument, wird diese Logik der dichten Bezugnahme durch Form exklusiv gemacht. Wir achten auf den Reim, auf das Metrum, die Strophe und die Gedichtform und kristallisieren an diesen Gestalteinheiten die ästhetischen Rekurrenzen. Damit aber reduziert Lyrik via Form den möglichen Reichtum der sprachlichen Selbstbezüglichkeiten. Wer nur Reim, Metrum, Strophe und Gedichtform beobachtet, sieht zu wenig, denn er sieht nur lyrische Form. Dass aber in ›dichten‹ Texten weit über diese Formen hinausgehend eine ästhetische Modellierung Raum greift, gehört nach Agambens Intuition dem Textprinzip ›Prosa‹ an. Wenn Gedichte intensive Lauttexturen, anagrammatische Tiefenstrukturen, grammatische Metaphern und komplexe Tropen und Figuren haben, dann haben sie dies nicht infolge ihrer lyrischen Form, sondern infolge eines Textprinzips, welches bei jedem Segment ein Zäsur setzt und das Segment virtuell mit der ganzen Textur vermittelt. Dies ist Prosa.

Brechts poetisches Werk kennt den für diese Inversionen zuständigen Gang des Ochsen. Seine Texte, die mitunter mit dem Agrarkommunismus liebäugeln, lassen den Ochsen als Textprinzip auftreten.¹³ In der *Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration (Svendborger Gedichte)* wird berichtet, dass Laotse auf einem

¹² Der Terminus bezeichnet metrisch modellierte Prosa, stärker aber noch: die Beobachtung, dass Prosa in der Regeln metrische Strukturen kennt, die durch analoge Satzbaupläne, Denkrhythmen und implizit gelassene Artikulationseigentümlichkeiten entstehen.

¹³ Eine umfassende Studie zu Brecht, welche alle diese textuellen Ochsen bedenkt, fehlt. Der von mir im Tagungsband *Stimmung und Methode* (hg. von Burckhard Meyer-Sickendiek und Friederike Reents, Tübingen, 2013) vorgelegte Aufsatz zum Ochsenwendigen bei Brecht kann das Thema nur knapp andeuten.

Ochsen reitend die Grenze überquert, zurückgerufen wird und auf der Grenze selbst, im Haus des Zöllners sein Buch schreibt, als eine Art von Zollabgabe. Der Ochse geht hier die Dialektik der Grenze oxsenwendig an, und sein Hin und Her führt zur Schrift, während das Gedicht dem sprachlichen Gestus von Rede und Widerrede folgt. Lyrik und Prosa treten in eine Opposition, die zugleich kollabiert. Brechts Lyrik ist prosaisch, aber eben deshalb, weil seine gestische Schrift die Verdichtung des traditionellen Lyrischen überholt.

Der kleine Exkurs hat deutlich gemacht, dass Prosa als komplexe und verdoppelte Bewegung zu verstehen ist. Das Wort wird aus der in den alten Rhetoriken zuweilen, aber eher selten vorkommenden Formel *oratio prosa* oder auch *oratio prorsa* hergeleitet. *Pro* und *versa* (nach *vertere*, wenden) verschmelzen hier zur Bedeutung von ›geradezu‹, ›vorwärtseilend‹, wobei *versus* ja auch die Kehre ist, die der Bauer beim Ziehen der Ackerfurche macht. *Pro versus*, also Prosa, lässt sich mithin auch als Votum für (*pro*) die Wendung verstehen, also als Umkehrung von ›vorwärtseilend‹. Prosa ist dann die Schrift, die ›geradezu‹ ›umkehrt‹, an jedem Punkt ihres Ganges eine permanente Zäsurierung des Ganges zum Text als Textur vornimmt.

Die Lyrik kann als Form durch Reim, Metrum, und Strophe eine relative Verdichtung erzeugen, aber was im Gedicht an weiteren Selbstreferenzen vorhanden ist, verdankt sich nicht mehr dieser Form, sondern der Eigentümlichkeit der Prosa, eben deshalb überall zäsurieren zu können, weil sie gerade keiner Form folgt. So gesehen, ist eine Umkehrung der traditionellen Nomenklatur zu denken: Die Prosa hat die Option zur Poesie als der dichtesten Möglichkeit der Sprache, die Lyrik ist deren nur durch Form induzierte Außenseite. Weil aber die Prosa diese Möglichkeit nur in abstracto hat, umfasst sie die ganze Bandbreite von der Waschmaschinenanleitung bis zu *Finnegans Wake*.

Ist also der lyrische Vers nur eine durch Form vereinfachte Erscheinungsweise des Poetischen? Ist die eigentliche Verdichtung noch zu denken – in dem Sinne, dass die Literaturwissenschaft überhaupt noch nicht zu der Erkenntnis gelangt ist, dass Poesie gerade nicht über Lyrik explizierbar ist? Ist Literaturwissenschaft also noch ein ganz offenes Projekt, welches als ›Theorie der Prosa‹ angegangen werden müsste?

III. Einige Bestimmungen: Prosa als Matrix der (Form-)Ästhetik

Es sei, *medias in res*, der Versuch unternommen, das Hauptargument einer Theorie der Prosa, als Matrix der Formästhetik, darzustellen. Ich gehe von

Roman Jakobson aus und trage zunächst ein Argument vor, welches ich in meinem Buch *Der poetische Text als Bildkritik*¹⁴ formuliert habe. Jakobson definiert, dass ein Text dann poetisch sei, wenn die poetische Funktion die anderen Sprachfunktionen dominiere. Es ist zu Recht eingewandt worden, dass diese sehr mechanische Definition des Poetischen daran krankt, Poetizität nur als Dominanz, als pures quantitatives Vorherrschen, als Unterdrückung der anderen Funktionen durch die eine dominante Funktion zu verstehen. Tatsächlich finden sich aber schon in Jakobsons berühmten Essay *Linguistik und Poetik* aus dem Jahre 1961 deutliche Hinweise darauf, dass er die Dominanz der poetischen Funktion nicht nur als einfaches Unterdrückungs-, sondern als Transformationsargument versteht. Wenn die poetische Funktion dominiert, dann wird nicht nur einfach die Senderfunktion (emotive Funktion) unterdrückt, sondern unter den Strukturbedingungen der Poesie verdoppelt sich der Sender. In der Poesie haben wir den empirischen Schriftsteller, die Funktion Autorschaft, den Erzähler oder das lyrische Ich, vielleicht weitere Autorinstanzen. Entsprechend verändert sich auch die Rezeptionsfunktion (konative Funktion) durch Pluralisierung der Leser-Positionen: Wir haben empirische Leser, den unterstellten Ideallese (Modellleser) und gegebenenfalls den in den Texten inszenierten Leser. Auch die metasprachliche Funktion unterliegt einer tiefgreifenden Transformation: In der Poesie gibt es das Phänomen der immanenten Poetik, in welcher eine thematische Sequenz des Textes zugleich als Aussage über die Poetik des Textes gilt. Wenn in Kleists *Marionettentheater* der Fechter mit dem Bären kämpft, dann interpretiert Paul de Man¹⁵ diese Szene als agonale Schreibszenen, als poetologischen Kampf um die Vorherrschaft zwischen Textproduktion und Textexegese. Aus diesen Beobachtungen, die sich durch etliche Stellen bei Jakobson stützen lassen, lässt sich eine sehr weitgehende Umformulierung ableiten. Sie lautet, dass die Dominanz der poetischen Funktion darin besteht, sämtliche anderen Sprachfunktionen gemäß der Definitionsvorgabe des Poetischen zu transformieren. Es gibt also:¹⁶

poetische Emotivität: poesiespezifische Pluralisierung der Senderfunktion – poesieinterne Produktionsästhetik

poetische Konativität: die poesiespezifische Pluralisierung der Rezeptionsfunktion – poesieinterne Rezeptionsästhetik

poetische Phatik: verdoppelte Medialität – poesieinterne Medientheorie der Literatur (Schreibszenen)

¹⁴ Ralf Simon, *Der poetische Text als Bildkritik*, München 2009.

¹⁵ Vgl. den Aufsatz »Ästhetische Formalisierung: Kleists *Über das Marionettentheater*«, in: Paul de Man, *Allegorien die Lesens*, Frankfurt a.M. 1988, S. 205–233.

¹⁶ Vgl. Simon, *Der poetische Text als Bildkritik*, S. 206.

poetische Referentialität: poesieinterne Referenzpluralisierung – Fiktionalität, das Wissen des Textes um seine Fiktionalität

poetische Metasprache: poesieinterne Reflexion des Kodes – immanente Poetik

Man kann nun Jakobsons Definition, dass ein Text poetisch sei, insofern die poetische Funktion dominiere, dahingehend präzisieren, dass Poetizität dann vorliegt, wenn in einem Text alle anderen Funktionen in der entsprechenden Weise poetisiert worden sind.

Wenn man den hier in aller Kürze vorgetragenen, tatsächlich aber sehr anspruchsvollen und mit vielen Implikationen belegten Gedanken formalisieren wollte, dann könnte man vom Re-entry¹⁷ der Funktionen in die Funktionen sprechen. Im poetischen Text findet ein Re-entry aller anderen Funktionen in die poetische Funktion statt, so dass die anderen Funktionen durch die poetische Funktion modelliert, transformiert und qualitativ verändert werden.

Wenn bei Kleist berichtet wird, dass der Bär auf die Finten des Fechters nicht reagiert, aber jeden ernst gemeinten Stoß mit einer lässigen Bewegung souverän pariert, dann kann es in der Tat nahe liegen, diese Szene als die der Interaktion zwischen einem Leser und einem Autor zu deuten, sie folglich poetologisch zu lesen. Man muss das aber nicht tun. Man könnte auch in der weniger luziden, vielleicht aber sogar naheliegenderen Lektürespur bleiben, und diese Sequenz als ein weiteres Beispiel für den Begriff der Grazie lesen, also des Paradoxons einer Anmut ohne jegliches Bewusstsein. Unberührt von diesen Exegesen verlässt aber die kleine Erzählung in Kleists *Marionettentheater* das ihr eigene Formregister nicht. Die thematische Sequenz hat zunächst eine klare narrative Funktion, die luzide Lektüre von Paul de Man mutet demgegenüber die Anstrengung zu, das Thematische, also die Objektsprache des poetischen Textes, hier also: die Erzählung, zugleich als ihren eigenen metasprachlichen Kommentar zu lesen. Man weiß aus der analytischen Philosophietradition und aus der Debatte um die Probleme der Metasprache,¹⁸ dass man dies: etwas zugleich als Objekt- und als Metasprache zu lesen, besser nicht tun sollte, wenn man sich nicht in heillose Paradoxien verstricken wollte. Allerdings, es scheint, als würde der poetische Text seinem innersten Kern entsprechend just das Gegenteil von dem tun, was die analytische Philosophie für eine richtige Sprachverwendung hält. Tendenziell gibt es nämlich keine Stopptaste, eine jede thematische Sequenz eines poetischen Textes als metasprachlichen

¹⁷ Vgl. zum Begriff des ›Re-entry‹ in diesem Zusammenhang: Ebd., S. 201–206.

¹⁸ Vgl. dazu Erhard Schüttelz, »Objekt- und Metasprache«, in: Jürgen Fohrmann, Harro Müller (Hg.), *Literaturwissenschaft*, München 1995, S. 179–216.

Kommentar, also als immanente Poetologie zu interpretieren. Und zugleich muss es immer auch möglich sein, eben diese Sequenz auch als Allegorie der Schreibszenen (poetisierte Phatik) zu lesen oder als Szene, die die Frage des Lesens inszeniert (poetisierte Konativität). Daraus wird klar: Der poetische Text ist ein wahrer Zauberkasten für eine virtuelle Unendlichkeit der sich kombinatorisch auftürmenden Interpretationsmöglichkeiten.

Um zu dem Begriff der Prosa zu kommen, ist auf ein sehr wesentliches Theorem zurückkommen: Die Prosa, so wurde gesagt, stellt die beschriebene Dialektik des Formbegriffs als solche dar. Nicht nur werden die Formen der Poesie dargestellt, sondern auch jene Seite, die nicht die des Geformten ist. Die Prosa aus diesen beiden Momenten, der Vorder- und der Rückseite der Form, wiederum etwas, nämlich eine Dichte, die durch keine Form zu erreichen ist. Wenn die kleine Erzählung von dem Bär und dem Fechter ihre Form behalten will, also Erzählung bleiben will, dann darf sie nicht, indem sie die Sequenz von Bär und Fechter ›erzählt‹, zugleich damit die darin möglicherweise implizierte Schreibszenen, die darin möglicherweise auch implizierte Szenen der Funktion Autorschaft, die darin möglicherweise auch formulierte Allegorie des Lesens und alle anderen Implikationen ›darstellen‹ wollen.

Wenn die kleine Erzählung dies täte, verlöre sie ihre Form, sie würde im eigentlichen Sinne prosaisch werden. Denn die Explikation oder die Darstellung der in der Form nur implizit gelassenen Grammatik des Poetischen müsste die dem poetischen Text immanente Ästhetik auf die Textbühne rufen, so dass sich die Erzählung in die verschiedenen poetologischen Szenen auffächern würde. Mit anderen Worten: Die Form bezahlt ihre Kohärenz damit, dass sie die Grammatik des Poetischen im thematischen Fortgang fortwährend versteckt. Wir können die Szene mit dem Bär und dem Fechter in der Prosa unserer Interpretationssprache als eine vielfach kodierte Szene aufdecken, aber die Erzählung muss es sich als solche versagen, dies zu tun. Wenn ein poetischer Text Erzählung, Lyrik oder Drama ist, dann folgt er einer Form und nicht der Darstellung der zu Grunde liegenden poetischen Grammatik. ›Einer Form folgen‹ heißt hier, einem mimetischen Handlungsablauftypus folgen und also ein Thema entweder narrativ oder als lyrischer Ausdruck oder als dramatische Interaktion durchführen.

Prosa aber ist diejenige Option im Reich der poetischen Textualität, die beides zugleich tun kann: einer Form folgen und die Rückseite dieser Form darstellen, also Mimesis und Darstellung kreuzen. Genau dies ist die angemessene Beschreibung von Arno Schmidts *Zettel's Traum*. Diese Prosa kennt durchaus eine kleine, minimale Handlung, nämlich den Spaziergang der Protagonisten durch eine Heidelandschaft, sowie die

Alltagsbeschäftigungen der beschriebenen anderthalb Tage. Aber damit ist nur die unwesentliche Seite des Textes benannt. Zentraler ist, dass die ganze Enzyklopädie des poetischen Diskurssystems durchformuliert wird: die ganze Poetik der Schreibszene, die ganze immanente Poetik dieses Schreibens, die ganze Literaturgeschichte, die zu diesem Text führt. *Zettel's Traum* verhandelt explizit schon die eigene Literaturwissenschaft auf der Bühne der eignen Textualität. Arno Schmidt hat dafür einen Terminus, den man als eine sehr gute Übersetzung des Wortes Prosa benutzen kann: »Meta-Litteratur«.¹⁹

Man kann sich diese Reflexionsfigur gut an der Bemerkung deutlich machen, dass sich Texte der fortgeschrittenen Prosa nicht dekonstruieren lassen. Man kann Texte dekonstruieren, die einer Form folgen. Entsprechend kennt die Dekonstruktion einen Kanon, der mit dem der Höhenkammtexte der Moderne konvergiert. Aber Paul de Mans Unterscheidung zwischen dem, was ein Text sagt und dem, was ein Text tut, ist nur dann sinnvoll, wenn diese Texte noch in der Dialektik der Form stehen und man also ihre Form in die Relation zur notwendigen Rückseite der Form stellen kann. *Finnegans Wake*, *Zettel's Traum* oder Jean Pauls Texte dekonstruieren zu wollen, ist aber ein sinnloses Unterfangen, weil diese Texte nicht in der Dialektik der Form stehen, sondern sie als solche komplett darstellen. Im Umkehrschluss heißt dies, dass man diesen Prosatexten sämtliche Verfahren unterstellt, die die Dekonstruktion normalerweise von der Seite der Literaturwissenschaft her den poetischen Texten zuschreibt.

IV. Schlechte Unendlichkeit als Humor

Wenn Prosa also diejenige unförmige Form der Poesie ist, die mit jeder thematischen Sequenz die im Hintergrund stehenden Szenen des Schreibens in allen ihren Dimensionen tatsächlich auf die Szene des Geschriebenen zieht, dann ist Prosa zugleich der Name für die, mit Hegel zu sprechen, schlechte Unendlichkeit dieser poetischen Verfahrensweisen. Denn die poetische Prosa ist eine permanente Wiederholung der eigenen Schreibszene, eine unendlich ausgeführte Enzyklopädie der immer wiederholten Selbigkeit der Grundfigur, jede positive Form von der Rückseite ihrer exponentiellen Deutbarkeit zu beschreiben.

Das ist der Grund dafür, dass fortgeschrittene Prosa in der Regel größte Textumfänge kennt. Prosa in dem hier gemeinten Sinne ist ein enzyklopädisches und meist sehr umfangreiches Unterfangen, und es handelt sich um

¹⁹ Arno Schmidt, *Zettel's Traum*, in: Bargfelder Ausgabe, Werkgruppe IV, Bd. 1: *Das Spätwerk*, Zürich, Bargfeld 2010, Teilbd. 2, S. 517.

eine kuriose, humoristische und vollkommen eigenständige Sprachlichkeit, nicht selten sogar um eine Neuerfindung auf der Ebene der Orthographie und der Lexik, wenn man etwa an *Finnegans Wake*, an Uwe Dicks *Sauwaldprosa* oder eben an Arno Schmidt denkt.

Die Qualifikation des Humoristischen ist hier von einer entscheidenden Wichtigkeit. Die eben benutzte Formulierung von der schlechten Unendlichkeit besitzt nämlich im Kontext des Humorbegriffs, wie er sich insbesondere in der *Vorschule der Ästhetik* von Jean Paul darstellt, eine überraschende Pointe. Jean Pauls Denkbild vom Vogel Merops,²⁰ der seine Himmelfahrt mit dem Hintern zuerst antritt, um mit zunehmender Entfernung von der Welt den Überblick über die Totalität des irdischen Tollhauses zu gewinnen, während mit dem Lachen darüber das der Erlösung zugewandte Körperteil an Hitze zunimmt, bestimmt den Humor als eine Wiederholungsmaschine der kuriosen Verkörperung. Im Humor tritt das Ich parodistisch hervor,²¹ es zeigt sich in seiner unendlich nicht aufgehenden Gleichung zwischen Welt und Ich, es inszeniert sich in exzentrischer Körperlichkeit als der fortlaufende Witz, Körper- und Geisterwelt nie auf einen Nenner bringen zu können. Man kann Humor als die zum verzweiferten Lachen anregende Groteskform der schlechten Unendlichkeit definieren. Der Humorist sagt nichts anderes, als immer nur den komischen Zusammenstoß des Besonderen mit dem Allgemeinen. Auch das ist eine Bestimmung, die man in Hegels Ästhetik dort finden kann, wo von der Prosa die Rede ist. Freilich, Hegel hat diese Überlegungen offenkundig bei Jean Paul gefunden, sie aber negativ qualifiziert, weil seiner Vermittlungsphilosophie der Jean Paul'sche Dualismus nicht kompatibel war.

Die humoristische Rabulistik, die Serien und Listen des Humors, die ausufernden Weltenzyklopädien: Dies sind die diesem Gedanken entsprechenden ästhetischen Verfahrensweisen. Es wird hier evident, warum dem fortgeschrittenen Prosatext die eigentümliche Charakteristik zukommt, umfangreich, eigentlich virtuell unendlich zu sein und zudem weitgehend unverständlich. Das Prosaprojekt hat den Ehrgeiz, an jedem einzelnen Moment der Welt die unendlich nicht aufgehende Gleichung zwischen

²⁰ »Wie Luther im schlimmen Sinn unsern Willen eine *lex inversa* nennt: so ist es der Humor im guten; und seine Höllenfahrt bahnet ihm die Himmelfahrt. Er gleicht dem Vogel Merops, welcher zwar dem Himmel den Schwanz zukehrt, aber doch in dieser Richtung in den Himmel auffliegt. Dieser Gaukler trinkt, auf dem Kopfe tanzend, den Nektar *hinaufwärts*. Wenn der Mensch, wie die alte Theologie tat, aus der überirdischen Welt auf die irdische herunterschaut: so zieht diese klein und eitel dahin; wenn er mit der kleinen, wie der Humor tut, die unendliche ausmisst und verknüpft: so entsteht jenes Lachen, worin noch ein Schmerz und eine Größe ist.« (Jean Paul, *Vorschule* § 33, in: Ders., *Sämtliche Werke*, hg. von Norbert Miller und Walter Höllerer, Frankfurt a.M. 2000, Bd. V, S. 129)

²¹ Jean Paul, *Werke*, Bd. V, S. 135 (*Vorschule* § 34).

Geist und Körper, den permanent sich wiederholenden Witz immer wieder erneut zu demonstrieren. Und zwar findet diese Demonstration anhand einer jeden thematischen Szene statt, indem auf die Bühne des Prosatextes gestellt wird, was an Deutungsmöglichkeiten im Rücken einer jeden thematischen Sequenz möglich ist. Damit wird der Text umfangreich. Eine Erzählung mag kurz sein, aber ihre virtuell vollständige Explikation hinsichtlich der endlosen Kombinatorik des Poetischen ist so umfangreich, wie die Möglichkeiten der Sprache selbst es sind. Prosatexte tendieren dazu, Weltenzyklopädien zu sein, sie kennen die den Formbegriff ad absurdum führende Form der rabulistischen Liste, der sinnlosen Aufzählung, der kuriosen Gliederung. In diesem Sinne sind zur Prosa auch die kuriosen Wörterbücher zu zählen wie etwa das *Handbuch des nutzlosen Wissens*, die surrealen Enzyklopädien Ror Wolfs oder Ulrich Holbeins *Narratorium*, eine Enzyklopädie, Lebensläufe von Narren wie Prinz Charles, Karl Kraus oder Pipi Langstrumpf enthaltend.²²

Indem der Prosatext notwendigerweise diesen enzyklopädischen Umfang hat, findet er im Humor dafür eine Geisteshaltung. Sterne, Rabelais, Jean Paul, einige Texte von Wilhelm Raabe, James Joyce, Arno Schmidt, Uwe Dick: diese Autoren gehören in die verschwiegene Tradition des humoristischen Schreibens. Da Prosa, wie betont, keine Form ist, kann man nur sagen, dass humoristisches Schreiben die naheliegende Stiloption ist, aber nicht die einzige. Naheliegend ist am Humor, dass für ihn die dysfunktionale Reihung und die pure Menge als solche zum Argument werden und er also eine Verdichtungsfunktion gerade angesichts des Formlosen gewinnt. Deshalb wohl ist Humor der Königsweg komplexer Prosa.

V. Szene und Deutung: Bild und Text

Wenn der Prosatext eine thematische Szene zugleich hinsichtlich der in ihr implizierten poetologischen Grammatiken darstellt, dann wird poetisch produzierte Anschaulichkeit mit theoretisch relevanter Begriffsbearbeitung durchkreuzt. Nicht umsonst sind viele der großen Prosatexte philosophisch anspruchsvoll. Sie sind es aber, indem sie dadurch, dass sie die poetische Präsenz des Thematischen poetologisch durchbuchstabieren, zugleich die Theorie auf die imaginäre Bühne stellen. Mit anderen Worten: Die sprache-

²² Die kuriosen Wörterbücher, die als wesentlicher Teil der Prosa aufgearbeitet werden müssten, stellen die Rückseite der Form der normalen Wörterbücher dar. Da die liminale Idee des Wörterbuchs in der Vollständigkeit des semantischen Systems und also in der Vollständigkeit der Welt Darstellung liegt, ist die kuriose Verdrehung dieser Form das eigentliche Ziel der Prosa: Es ist die Rückseite der Welt zu schreiben. Dass Prosa große Bücher erfordert und am Ende in der falschen Weltenzyklopädie terminiert, liegt in ihrer Idee begründet.

chimmanente Differenz von Bild und Text, von ästhetischer Präsentmachung und poetologischer Textualität wird in der Literatur nirgendwo so aufgefaltet, wie in der Prosa.

Die Prosa unterwandert die Idee einer Sprache, die an die Geltungssphäre rein begrifflicher Kombinatoriken glaubt. Sprache wird als eine einzige Artikulation ihres basalen metaphorischen – und stärker: ikonischen – Grundcharakters verstanden. Arno Schmidts Etym-Experimente durchleuchten die Wörter auf die in ihnen transportierten libidinösen Triebchicksale und lassen in den Begriffen die anschauliche Fall-Komik des Sexuellen auftreten. Nicht weniger ist Joyce' Spätwerk ein einziger Unterleibswitz. Das Wort selbst wird in diesen Texten anagrammatisch aufgesprengt und in seiner buchstäblichen Substanz dekonstruiert. Dies ist nur konsequent: Wenn das Theorem stimmt, dass Prosatexte die vollständige Enzyklopädie der poetischen Grammatik auf die Textbühne stellen, dann muss sich die poetische Funktion nicht nur amplifikatorisch hinsichtlich der Textexpansion durchskandieren lassen, sondern auch in der Gegenrichtung, in die scheinbar naturwüchsigen Textgegebenheiten hinein. Das gesamte Ensemble der Tropen und Figuren wirkt eben auch mikrologisch, im Wort selbst, im Konstruktionsplan des Satzes, in der Orthographie. Um diesen Gedanken zu verdeutlichen, muss nun in der Tat die Zauberformel der formalistischen Poetik erneut zitiert werden: »Die poetische Funktion projiziert das Prinzip der Äquivalenz von der Achse der Selektion [Paradigma, R.S.] auf die Achse der Kombination [Syntagma, R.S.].«²³

Poetisch wird der Text also, indem er die Prinzipien seiner linguistischen Paradigmen nicht nur ab und zu benutzt, sondern ihnen gemäß den kompletten Textverlauf durcharbeitet. Man kann sich den Gedanken am schnellsten bei der lyrischen Metrik verdeutlichen. Benutzt ein Gedicht den Jambus als Versfuß, dann projiziert es diesen aus der Konkurrenz von vielen anderen Versfüßen selektierten Versfuß aus dem Paradigma auf den Textverlauf, um damit den kompletten Textfortgang (Syntagma) zu modellieren. Dies tut der poetische Text mit allen möglichen seiner Paradigmen, also auch hinsichtlich seiner Semantik, seiner rhetorischen Figuren und Tropen, seiner Satzbildungsmodelle, seiner phonetischen Vorlieben etc.

Diese Grundidee Jakobsons wurde oft missverstanden, insbesondere wird fast immer überlesen, dass es nicht um die Projektion des Inhalts der Paradigmen geht – schon gar nicht der semantischen Paradigmen im linguistischen Sinne –, sondern um die Projektion der Äquivalenzprinzipien. Vor allem aber wurde Jakobsons Formel immer nur im Sinne der Amplifi-

²³ Roman Jakobson, *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, Frankfurt a.M. 1979, S. 94.

katio, der Texterweiterung gelesen. Es gibt aber deutliche Hinweise, dass Jakobson auch an etwas ganz anderes gedacht hat.²⁴

Man findet in Jakobsons Text Begriffe wie »poetische Etymologie«²⁵ und »tönende Paronomasie«.²⁶ Offenkundig geht die poetische Selbstreferenz auch in die Richtung einer Zerlegung des Textes in seine elementarsten Bestandteile (Distributio,²⁷ Diärese²⁸). Die Phoneme oder die Buchstaben sind also auch Elemente, die poetisiert werden.²⁹ Die poetische Funktion weitet also nicht nur das Wort in die Sequenz und in den Text aus, sondern sie geht auch modellierend in das Wort hinein: »In der Dichtung lebt die innere Form des Namens, das heißt der semantische Wert seiner Konstituenten, wieder auf.«³⁰ Jakobson findet also zu einem denkbar radikalen Gedanken: Genauso wie die poetische Funktion den Text in allen seinen Ebenen vom Wort bis zur Textgestalt strukturiert, greift sie auch ins Innere des Wortes ein.

Der fortgeschrittene Prosatext zerlegt mitunter die Worte selbst, bricht damit ihre semantische Integrität auf und öffnet den Wortkörper auf das in ihm andere hin: auf die Ikonizität des Wortes. Je mehr wir auf das einzelne Wort achten, je intensiver wir es anschauen, desto deutlicher blickt es als Bild zurück. Jean Pauls geniale Formulierung hierfür lautet: »[...] den Blick von der Sache wenden gegen ihr Zeichen hin«³¹ – und dieser Blick kann nur das Bild treffen, als Bildlichwerden des Wortzeichens und als Übersetzung der Sache in die Vorstellung qua Bild. Indem der Prosatext nicht

²⁴ Vgl. zum folgenden Argument: Ralf Simon, »Das Wort beim Namen nennen. Die Anagrammatik als konstituierendes Element des poetischen Textes«, in: Stefan Börnchen, Georg Mein und Martin Roussel (Hg.), *Name, Ding. Referenzen*, München 2012, S. 91–106.

²⁵ Jakobson, *Poetik*, S. 111.

²⁶ Ebd., S. 112.

²⁷ Distributio ist zunächst die Gliederung einer ganzen Rede in ihre Teile und Untereinheiten; in diesem Sinne steht sie der Dispositio nahe. Später taucht die Distributio als amplifizierender Ornatus auf, als Verteilung (Distribuierung im logischen Sinne) der Redeteile in den Redeverlauf. Vgl. Art. »Distributio«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* II, Sp. 891–893.

²⁸ Die Diärese ist im engeren Sinne die Zerlegung einer einsilbigen Lautfolge in zwei Silben zwecks Einpassung einer Silbensequenz in eine metrische Struktur (Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Stuttgart 31990, § 486 E¹, S. 261). In einem weiteren Sinne ist sie die auf die Laute bezogene Zerteilung eines sprachlichen Materials. – In der Logik ist die Diärese die fortgesetzte Dichotomisierung eines Begriffs, aber auch die koordinierende Häufung von Unterbegriffen eines Begriffs zum Zweck der Verteilung einer Begriffssemantik oder einer Bildvorstellung in den Redeverlauf. Vgl. Art. »Dihaerese«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* II, Sp. 748–753.

²⁹ Buchstaben sind nicht die schriftlichen Repräsentationen der Phoneme; vgl. Christian Stetter, *Schrift und Sprache*, Frankfurt a. M. 1999. Gerade weil die Buchstaben differenzieren und nicht nur die Phoné abbilden, sind sie in der Frage der poetischen Anagrammatik eigens zu behandeln.

³⁰ Jakobson, *Poetik*, S. 118.

³¹ Jean Paul, *Werke*, Bd. V, S. 194.

allein einer Form folgt, sondern die ganze im Rücken der Form verborgene Enzyklopädie der poetischen Grammatik mitformuliert, wendet er sich von der Sache gegen ihr Zeichen hin. Er wendet damit die Sprache – und zwar jedes Wort, die Satzform, die Kohärenz des Textes – gegen sich selbst in ihren Grund hinein. Damit ist der Prosatext zugleich poetische und theoretische Sprache, am selben Ort, ununterschieden, so wie ein in sich reflektierter Sprachbegriff Bild und Wort tatsächlich nicht mehr trennen kann. Die humoristische Attacke vieler Prosatexte gegen das normative Lexikon hat das Ziel, der Sprache ihre Gebundenheit an das Ikonische zurückzugeben, und damit also die ikonische Poiesis als den Grund aller Sprache, auch derjenigen der Theorie, zu zeigen.

Jean Paul, der mit dem Fugen-s bei Substantivkomposita experimentierte und wie kein anderer Wortneubildungen erfand, Joyce's mehrfacher Schriftsinn, Schmidts Etymsprache, Uwe Dicks Sauwaldprosa: dies alles sind poetische Philosophien einer Ursprungstheorie der Sprache, bei der der Ursprung des Wortes und der des Bildes zusammenfallen.

Diese Thesenlage, die sich zunächst sehr nach einer Ontologie anhört, lässt sich gleichwohl formalistisch, aus der zitierten Jakobson'schen Systemformel ableiten. Denn nicht die Paradigmen sollen auf die Syntagmaebene gleichsam ausgeleert werden, sondern nur deren Äquivalenzprinzipien. Jakobson betont aber mehrfach, dass hier keine abstrakten Prinzipienbegriffe gemeint seien; im Gegenteil, die poetische Selbstbezüglichkeit des Syntagmas auf das Paradigma ist ganz material zu verstehen, als »Spürbarkeit der Zeichen«: als Klangbild im Reim, als rhythmische Gestalt im Metrum, als Strukturisomorphie der Satzbildungspläne, als Rekurrenz von Tropen und Figuren, sogar auch als Schriftbildlichkeit, wie man wiederum an den Prosatexten sehen kann, die in der Regel das Normschriftbild zerstören. Mit anderen Worten: Was hier aus den paradigmatischen Tiefen heraufprojiziert wird, ist die mit der Sprache ursprünglich gegebene Bildlichkeit. Einige Vermittlungsschritte überspringend, reformuliere ich also Jakobson: Die poetische Funktion formt die syntagmatische Achse der Kombination nach denjenigen formalen Äquivalenzprinzipien der sprachlichen Bildlichkeit, welche asemantischen paradigmatischen Ordnungen entspringen.³²

Es ist nun eine sehr vorläufige Definition von Prosa in dem besprochenen Sinne formulierbar: Der enzyklopädische und humoristische Prosatext entwirft die Sprachszene, in der zu jeder Form deren Rückseite mit dargestellt wird, so dass der Text die szenische Vergegenwärtigung und die Darstellung der poetischen Grammatik durchkreuzt, in diesem Durchkreuzen aber die

³² Vgl. diese Formulierung und den argumentativen Weg dorthin: Simon, *Der poetische Text als Bildkritik*, S. 189.

Sprache selbst von beiden Seiten, ihrer semantischen Funktionalität und ihrer ikonischen Manifestation, beobachtet. Prosa ist in diesem Sinne »Meta-Litteratur«, sie hat sich die unendliche Aufgabe gegeben, die nie zu erschöpfende Enzyklopädie aller dieser Szenen durchzugehen und sie als immer wiederkehrenden Witz über die nicht aufgehende Gleichung zwischen Ich und Welt zu lesen.

Man kann sagen, dass Prosa in diesem Sinne dasjenige Textverfahren ist, das nicht allein die Prinzipien des Paradigmas im Modus humoristischer Ikonisierung exponiert, sondern vielmehr diese paradigmatischen Register ausdrücklich durchdekliniert, bis hin zu dem Punkt, an dem die Poesie von der anderen Seite her die Literaturwissenschaft berührt. So wird der Prosatext sich nicht allein mit der mise-en-abyme-Setzung der Autorfunktion begnügen, er wird vielmehr dazu einen theoretischen Diskurs mitliefern, diesen aber wiederum ins Nürrische hinüberziehen, um diese Szene dann sogleich wieder einer exponentiellen Exegese zu unterziehen. – Auf diese Weise lässt sich beschreiben, was in den Texten Jean Pauls, Arno Schmidts oder Uwe Dicks tatsächlich passiert. »Roman«, selbst wenn man an Schlegels Athenäums-Fragmente anknüpfte, wäre hierfür durchaus kein passendes Wort.

Abschließend: Der vorliegende Aufsatzband hat sich die Frage nach der Poetik als dem genuinen Feld der Literaturwissenschaft durchaus aus der Bedrängnis heraus gestellt, dass in vielen gegenwärtigen literaturwissenschaftlichen Praktiken mit Leitbegriffen gearbeitet wird, die ihren Grund außerhalb der Literaturwissenschaft haben. Von Poetiken des Wissens ist die Rede, es scheint Elektropoetiken, Nuklearpoetiken, Medizinpoetiken, literarische Animal Studies zu geben. Man könnte gleich eine humoristische Liste daraus machen.

Dabei ist die genuine Frage der Literaturwissenschaft noch gar nicht gedacht worden. Die Überführung des Jakobson'schen Formalismus (also auch: seiner Gebundenheit an die Formen) in eine Ästhetik der literarischen Aisthesis steht aus. Was bei Jakobson als Linguistik, Semiotik und Rhetorik zirkuliert, ist philosophisch und literarisch zu reformulieren: der Parallelismus als ästhetische Verdopplung des Bewusstseins (Hegel), der Chiasmus als Mastertrope der Bildtheorie,³³ der Satz als ikonische Proposition im Sinne von Peirce' spekulativer Grammatik, die humoristische Enzyklopädie als »Humoristik des Ich«³⁴ in seinem selbstparodistischen Heraustreten, die gesamte Textanlage als Unterwanderung der Bild-versus-Text-Dichotomie.

³³ Dazu: Ralf Simon, *Die Bildlichkeit des lyrischen Textes. Studien zu Hölderlin, Brentano, Eichendorff, Heine, Mörike, George und Rilke*, München 2011, S. 305–422.

³⁴ Jean Paul, *Werke*, Bd. V, S. 136 (*Vorschule* § 34).

Es gilt also, den Formalismus gleichsam spekulativ, durch Bezug auf die Tradition der Poetiken und Ästhetiken, aufzufüllen. Man kann dies tun, indem man durch die Grundidee des Re-entry der Funktionen in die Funktionen (s.o.) das immanente Register der poetischen Grammatik und ebenfalls, auf der anderen Seite, das Register der genuin literaturwissenschaftlichen Zugangsweisen definiert. Prosa wäre dann diejenige Textualität, die alle Register der Poesie darstellt und sie mit allen Registern der Literaturwissenschaft, aber unterm Apriori der Poesie, deutet. Wer eine Theorie der Prosa entwickelt (wozu mein Aufsatz einige Vorbemerkungen geben will), würde in diesem Sinne die Frage nach dem, was Literarizität ist, beantworten. Diese Frage ist die zentrale für das Projekt der ›Poetik‹.